Aus
der Bücherſammlung
des
Dr. Leopold Hirſchberg
1913

Mein Wort über das Drama!

Eine Erwiderung

an

Professor Heiberg in Copenhagen

von

Friedrich Hebbel.

Karl Siegfried
Buchhändler
Berlin, W. Kur

Bei [illegible] Campe.

[illegible] Berger'schen Buchdruckerei in Wandsbeck

H. 1914. 599

Mein Wort über das Drama!

Eine Erwiderung

an

Professor Heiberg in Copenhagen

von

Friedrich Hebbel.

Hamburg.
Bei Hoffmann und Campe.
1843.

X41 Univ. Bibl.
Warsz.

Ein Wort über das Drama.

(Morgenblatt 1843. Nr 21 und 22)

Die Kunst hat es mit dem Leben, dem innern und äußern, zu thun, und man kann wohl sagen, daß sie beides zugleich darstellt, seine reinste Form und seinen höchsten Gehalt. Die Hauptgattungen der Kunst und ihre Gesetze ergeben sich unmittelbar aus der Verschiedenheit der Elemente, die sie im jedesmaligen Fall aus dem Leben herausnimmt und verarbeitet. Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Seyn und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebe erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart, wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig seyn müssen, nur so wird sie, was sie werden soll, Leben im Leben; denn das Zuständlich-Geschlossene erstickt den schöpferischen Hauch, ohne den sie wirkungslos bliebe, und das Embryonisch-Aufzuckende schließt die Form aus.

Das Drama stellt den Lebensproceß an sich dar. Und zwar nicht blos in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu thun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältniß vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Theil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenüber steht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken

will, auf gleiche Weise an's Seyende, wie an's Werdende verwiesen: an's Seyende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maaß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie nothwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; an's Werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegen bringt, darzuthun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hiebei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs, hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.

Den Stoff des Dramas bilden Fabel und Charactere. Von jener wollen wir hier absehen, denn sie ist, wenigstens bei den Neueren, ein untergeordnetes Moment geworden, wie Jeder, der etwa zweifelt, sich klar machen kann, wenn er ein Shakespear'sches Stück zur Hand nimmt, und sich fragt, was wohl den Dichter entzündet hat, die Geschichte oder die Menschen, die er auftreten läßt. Von der allergrößten Wichtigkeit dagegen ist die Behandlung der Charactere. Diese dürfen in keinem Fall als fertige erscheinen, die nur noch allerlei Verhältnisse durch- und abspielen, und wohl äußerlich an Glück oder Unglück, nicht aber innerlich an Kern und Wesenhaftigkeit gewinnen und verlieren können. Dies ist der Tod des Dramas, der Tod vor der Geburt. Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Wollen, der die That, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Nothwendigkeit,

modificirt und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt, und daß es uns so die Natur alles menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestiren sucht, zugleich ein widerstrebendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig. Und obgleich die zu Grunde gelegte Idee, von der die hier vorausgesetzte Würde des Dramas und sein Werth abhängt, den Ring abgiebt, innerhalb dessen sich Alles planetarisch regen und bewegen muß, so hat der Dichter doch im gehörigen Sinn, und unbeschadet der wahren Einheit, für Vervielfältigung der Interessen, oder richtiger, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen, und sich wohl zu hüten, alle seine Characters, wie dies in den sogenannten lyrischen Stücken öfters geschieht, dem Centrum gleich nah zu stellen. Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharacter das für die Neben- und Gegencharactere wird, was das Schicksal, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise Alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und mit einander entwickelt, bedingt und spiegelt.

Es fragt sich nun: in welchem Verhältniß steht das Drama zur Geschichte und in wie fern muß es historisch seyn? Ich denke, so weit, als es dieses schon an und für sich ist, und als die Kunst für die höchste Geschichtschreibung gelten darf, indem sie die großartigsten und bedeutendsten Lebensprocesse gar nicht darstellen kann, ohne die entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung oder die allmälige Vernichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als der Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen. Die materielle Geschichte, die schon Napoleon die Fabel der Uebereinkunft nannte, dieser buntscheckige ungeheure Wust von

zweifelhaften Thatsachen, und einseitig oder gar nicht unmittelbaren Charakterbildern, wird früher oder später das menschliche Auffassungsvermögen übersteigen, und das neuere Drama, besonders das Shakespear'sche, und nicht bloß das vorzugsweise höfisch genannte, sondern das ganze, könnte auf diesem Wege zur entfernteren Nachwelt ganz von selbst in dieselbe Stellung kommen, worin das antike zu uns steht. Dann, eher wohl nicht, wird man aufhören, mit beschränktem Sinn nach einer gemeinen Identität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen und gegebene und verarbeitete Situationen und Charactere ängstlich mit einander zu vergleichen, denn man hat einsehen gelernt, daß dabei ja doch nur die fast gleichgültige Uebereinstimmung zwischen dem ersten und zweiten Portrait, nicht aber die zwischen Bild und Wahrheit überhaupt, herausgebracht werden kann, und man hat erkannt, daß das Drama nicht bloß in seiner Totalität, wo es sich von selbst versteht, sondern daß es schon in jedem seiner Elemente symbolisch ist und als symbolisch betrachtet werden muß, eben so wie der Maler die Farben, durch die er seinen Figuren rothe Wangen und blaue Augen giebt, nicht aus wirklichem Menschenblut heraus destillirt, sondern sich ruhig und unangefochten des Zinnobers und des Indigos bedient.

Aber der Inhalt des Lebens ist unerschöpflich und das Medium der Kunst ist begränzt. Das Leben kennt keinen Abschluß, der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich in's Unendliche hin, die Kunst dagegen muß abschließen, sie muß den Faden, so gut es geht, zum Kreis zusammen knüpfen, und dies ist der Punkt, den Goethe allein im Auge haben konnte, als er aussprach, daß alle ihre Formen etwas Unwahres mit sich führten. Dies Unwahre läßt sich freilich schon im Leben selbst aufzeigen, denn auch dieses bietet keine einzige Form dar, worin alle seine Elemente gleichmäßig aufgehen; es kann den vollkommensten Mann z. B. nicht bilden, ohne ihm die Vorzüge vorzuenthalten, die das vollkommenste

Weib ausmachen, und die beiden Eimer im Brunnen, wovon immer nur einer voll seyn kann, sind das bezeichnendste Symbol aller Schöpfung. Viel schlimmer und bedenklicher jedoch, als im Leben, wo das Ganze stets für das Einzelne eintritt und entschädigt, stellt sich dieser Grundmangel in der Kunst heraus, und zwar deshalb, weil hier der Bruch auf der einen Seite durchaus durch einen Ueberschuß auf der andern gedeckt werden muß.

Ich will den Gedanken erläutern, indem ich die Anwendung aufs Drama mache. Die vorzüglichsten Dramen aller Literaturen zeigen uns, daß der Dichter den unsichtbaren Ring, innerhalb dessen das von ihm aufgestellte Lebensbild sich bewegt, oft nur dadurch zusammen fügen konnte, daß er einem oder einigen der Hauptcharactere ein das Maaß des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewußtseyn verlieh. Ich will die Alten unangeführt lassen, denn ihre Behandlung der Charactere war eine andere, ich will nur an Shakespeare, und mit Uebergehung des vielleicht zu schlagenden Hamlet, an die Monologe im Macbeth und im Richard, so wie an den Bastard im König Johann, erinnern. Man hat, nebenbei sei es bemerkt, bei Shakspeare in diesem offenbaren Gebrechen zuweilen schon eine Tugend, einen besonderen Vorzug erblicken wollen (sogar Hegel in seiner Aesthetik) statt sich an dem Nachweis zu begnügen, daß dasselbe nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund habe. Was sich aber solchemnach bei den größten Dramatikern als durchgehender Zug in ganzen Characteren findet, das wird auch oft im Einzelnen, in den culminirenden Momenten, angetroffen, indem das Wort neben der That einhergeht, oder ihr wohl gar voraneilt, und dies ist es, um ein höchst wichtiges Resultat zu ziehen, was die bewußte Darstellung in der Kunst von der unbewußten im Leben unterscheidet, daß jene, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will, scharfe und ganze Umrisse bringen muß, während diese, die ihre

Beglaubigung nicht erſt zu erringen braucht, und der es am Ende gleichgültig ſeyn darf, ob und wie ſie verſtanden wird, ſich an Hallen, am Ach und O, an einer Miene, einer Bewegung, genügen laſſen mag. Goethes Ausſpruch, der an das gefährlichſte Geheimniß der Kunſt zu rühren wagte, iſt oft nachgeſprochen, aber meiſtens nur auf das, was man äußerliche Form nennt, bezogen worden. Der Knabe ſieht im tiefſinnigſten Bibelvers nur ſeine guten Bekannten, die vierundzwanzig Buchſtaben, durch die er ausgedrückt ward.

Das deutſche Drama ſcheint einen neuen Aufflug zu nehmen. Welche Aufgabe hat es jetzt zu löſen? Die Frage könnte befremden, denn die zunächſt liegende Antwort muß allerdings lauten: dieſelbe, die das Drama zu allen Zeiten zu löſen hatte. Aber man kann weiter fragen: ſoll es in die Gegenwart hineingreifen? ſoll es ſich nach der Vergangenheit zurück wenden? oder ſoll es ſich um keine von beiden bekümmern, d. h. ſoll es ſocial, hiſtoriſch oder philoſophiſch ſeyn? Reſpectable Talente haben dieſe drei verſchiedenen Richtungen ſchon eingeſchlagen. Das ſociale Thema hat Gutzkow aufgenommen. Vier ſeiner Stücke liegen vor und ſie machen in ihrer Geſammtheit einen befriedigenderen Eindruck, als einzeln, ſie ſind offenbar Correlate, die den geſellſchaftlichen Zuſtand mit ſcharfen, ſchneidenden Lichtern in ſeinen Höhen und Niederungen beleuchten. Richard Savage zeigt, was eine Galanterie bedeutet, wenn ſie zugleich mit der Natur und der Rückſicht auf's Decorum ſchließt; je grauſamer, um ſo beſſer; es war nicht recht, daß der Verfaſſer den urſprünglichen Schluß veränderte, denn gerade darin lag das Tragiſche, daß ſo wenig die Lady, als Richard über ihr näheres Verhältniß zu einander klar werden konnten. Werner genügt am wenigſten; er ſcheint mehr aus einem Gefühl, als aus einer Idee hervorgegangen zu ſeyn. Patkul hat gerade darin ſeine Stärke, worin man ſeine Schwäche ſuchen könnte, im Charakter und in der Situation des Kurfürſten; er zeigt,

wer an einem Hof die abhängigſte Perſon iſt, und es gilt gleich, ob die Zeichnung auf Auguſt den Starken paßt oder nicht. Die Schule der Reichen lehrt, daß die Extreme von Glück und Unglück in ihrer Wirkung auf den Menſchen zuſammen fallen. — Andere haben ſich dem hiſtoriſchen Drama zugewandt. Ich glaube nun, und habe es oben ausgeführt, daß der wahre hiſtoriſche Character des Dramas niemals im Stoff liegt, und daß ein reines Phantaſiegebilde, ſelbſt ein Liebesgemälde, wenn nur der Geiſt des Lebens in ihm webt, und es für die Nachwelt, die nicht wiſſen will, wie unſere Großväter ſich in unſern Köpfen abgebildet haben, ſondern wie wir ſelbſt beſchaffen waren, friſch erhält, ſehr hiſtoriſch ſeyn kann. Ich will hiemit keineswegs ſagen, daß die Poeten ihre dramatiſchen Dichtungen aus der Luft greifen ſollen; im Gegentheil, wenn ihnen die Geſchichte oder die Sage einen Anlehnungspunkt darbietet, ſo ſollen ſie ihn nicht in lächerlichem Erfindungsdünkel verſchmähen, ſondern ihn dankbar benutzen. Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas Anderes geben könne, als ſich ſelbſt, als ſeinen eigenen Lebensproceß, beſtreiten; er kann es nicht und hat es auch nicht nöthig, denn wenn er wahrhaft lebt, wenn er ſich nicht klein und eigenſinnig in ſein dürftiges Ich verkriecht, ſondern durchſtrömt wird von den unſichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß ſind und neue Formen und Geſtalten vorbereiten, ſo darf er dem Zug ſeines Geiſtes getroſt folgen und kann gewiß ſeyn, daß er in ſeinen Bedürfniſſen die Bedürfniſſe der Welt, in ſeinen Phantaſien die Bilder der Zukunft ausſpricht, womit es ſich freilich ſehr wohl verträgt, daß er ſich in die Kämpfe, die eben auf der Straße vorfallen, nicht perſönlich miſcht. Die Geſchichte iſt für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung ſeiner Anſchauungen und Ideen, nicht aber iſt umgekehrt der Dichter der Auferſtehungsengel der Geſchichte; und was die deutſche Geſchichte ſpeciell betrifft, ſo hat Wienbarg in ſeiner vortrefflichen Abhandlung über Uhland es mit großem Recht

in Frage gestellt, ob sie auch nur Vehikel seyn kann. Wer mich versteht, der wird finden, daß Shakespeare und Aeschylos meine Ansicht eher bestätigen, als widerlegen. — Auch philosophische Dramen liegen vor. Bei diesen kommt Alles darauf an, ob die Metaphysik aus dem Leben hervorgeht, oder ob das Leben aus der Metaphysik hervorgehen soll. In dem einen Fall wird etwas Gesundes, aber gerade keine neue Gattung entstehen, in dem andern ein Monstrum.

Nun ist noch ein Viertes möglich, ein Drama, das die hier characterisirten verschiedenen Richtungen in sich vereinigt und eben deshalb keine einzelne entschieden hervortreten läßt. Dieses Drama ist das Ziel meiner eigenen Bestrebungen, und wenn ich, was ich meine, durch meine Versuche selbst, durch die Judith und die nächstens erscheinende Genoveva, nicht deutlich gemacht habe, so wäre es thörigt, mit abstracten Entwicklungen nachzuhelfen.

Professor Heiberg in Copenhagen hat meinen vorstehenden, vor längerer Zeit im Morgenblatt erschienenen und jetzt, wie ich sehe, in's Dänische übertragenen Aufsatz: ein Wort über das Drama, in Nr. 31. seines Intelligenzblatt's einer kritischen Beleuchtung unterzogen. Nicht diese Kritik selbst, nur der Zeitpunkt, in welchem Professor Heiberg damit hervortritt, kann mich zu einer Erwiderung veranlassen. In dem Augenblick, wo mir von der Großmuth meines Königs zum Behuf meiner weiteren Entwickelung ein Reisestipendium ausgesetzt worden ist, muß ich es für meine Pflicht halten, die starken Behauptungen, die sich Professor Heiberg in jener Kritik erlaubt, auf ihr Nichts zu reduciren. Zu jeder anderen Zeit würde ich dem hochgebildeten dänischen Publikum, das ohne Zweifel den angegriffenen Aufsatz in Fædrelandet Nro. 1231 mit der Beleuchtung verglich, ehe es urtheilte, die Widerlegung ruhig anheim gestellt haben. Ich kann nicht dringend genug bitten, diesen alleinigen Beweggrund meines persönlichen Hervortretens gehörig zu würdigen, und zu bedenken, daß ich jetzt zu dem mir gemachten Vorwurf eines „philosophischen oder kritischen Banqueretts" nicht stillschweigen darf, obgleich meine Vertheidigung, wie ich wohl weiß, kaum etwas Anderes darthun kann, als daß sie unnöthig war.

Zuerst eine Erörterung, die nicht der wissenschaftlichen Categorie angehört, die aber, wie ich fast fürchte, auf die Stellung, die mein Gegner mir gegenüber angenommen hat,

ein ganz eigenthümliches Licht werfen wird. Professor Heiberg spricht über meine Judith, aber er spricht nicht über die Judith, die ich bei Hoffmann und Campe in Hamburg in den Druck gegeben habe und die der Kritik als Object vorliegt, er spricht über eine andere, über eine von mir für die Bühne abgeänderte Judith, die Manuscript geblieben und Manuscript zu bleiben bestimmt ist. Zur Kenntniß dieses Manuscripts ist er als Mit-Director des Copenhagener Theaters gelangt, nicht ich habe dasselbe der Theater-Direction vorgelegt, sondern ein geistreicher dänischer Schriftsteller, Herr P. L. Møller, der mich um die Mittheilung ersuchte, und dem ich, da ich ihn achten und schätzen lernte, seinen Wunsch mit Vergnügen gewährte; wie konnte Professor Heiberg sich erlauben, ein Actenstück, in dessen zeitweiligen Besitz er nur als Beamter kam, zu recensiren? Lessing macht es mit Recht zur moralischen Bedingung aller Kritik, die sich nicht von vorn herein um den Credit bringen will, daß dem Kritiker von einem Autor nie mehr bekannt seyn dürfe, als das zu besprechende Werk selbst ihm verrathe; auf den Mißbrauch amtlicher Erfahrungen sind sogar angemessene Strafen gesetzt. Professor Heiberg, um Alles, was zu seinen Gunsten spricht, hervor zu heben, konnte aus öffentlichen Blättern wissen, daß ich die Judith zum Zweck der Aufführung verändert habe, aber nur der Blick in das ihm anvertraute Manuscript konnte ihn über das Wie, auf das er doch sein ganzes Raisonnement stützt, belehren. Ich begnüge mich, die einfache Thatsache anzuführen und enthalte mich jeder Bemerkung; das Urtheil über ein solches Verfahren ergiebt sich von selbst.

Professor Heiberg stempelt die Abänderung meiner Judith zu einer ästhetischen Sünde. Er hat recht, es ist eine Sünde, aber eine solche, die unter gleichen Umständen jeder Dichter, Professor Heiberg selbst nicht ausgeschlossen, begehen wird. Ich fragte nicht etwa, mein corrumpirtes Manuscript in der Hand, bei den Bühnen herum, ob irgend

eine ſo gnädig ſeyn wolle, mein Erſtlingswerk in Scene zu ſetzen. Im Gegentheil, mir kam das erſte Theater Norddeutſchlands mit größter Bereitwilligkeit entgegen, bedeutende Künſtler drangen in mich, mein Drama bühnengerecht zu machen und ich war keineswegs gleich bereit, ihnen zu willfahren, ja auf die Haupt-Veränderung ließ ich mich bei der Aufführung in Berlin überall nicht ein, ſie wurde ohne mein Wiſſen von fremder Hand getroffen. Vielleicht hätte ich noch hartnäckiger ſeyn, vielleicht hätte ich mit Pathos ausrufen ſollen: Alles oder Nichts! Doch Profeſſor Heiberg wird als Theater-Director zu gut wiſſen, daß wenig Dichter in eine ähnliche Verſuchung geführt werden, um es nicht zu entſchuldigen, daß ich ihr bald erlag. Ohnehin wird ein Drama gedruckt und dadurch für Jedermann zugänglich gemacht. Die Bühnen, wenn ſie es für ihre Zwecke geeignet halten, fragen nicht lange, ob ſie durch ihre „Bearbeitung" den darin veranſchaulichten Ideen zu nahe treten und den Dichter proſtituiren, ſie ſtreichen, ſetzen hinzu und führen auf. Nun wäre es doch ſeltſam, wenn jede dritte Perſon berechtigt ſeyn ſollte, mit einem Werk eine ſolche Procedur vorzunehmen, nur der Verfaſſer nicht. Uebrigens wirft Profeſſor Heiberg, indem er über die Manuſcript gebliebene Judith ſpricht, beiläufig auch einen Blick auf die wirklich gedruckte. Er ſagt, er wolle ſie nicht kritiſiren und kritiſirt ſie doch, denn er verſichert, ſie ſei verwerflich, aber es ſei nicht der Ort, das Warum zu entwickeln. Man ſollte nun glauben, daß da, wo der Ort iſt, ein Drama herabzuſetzen, auch der Ort ſeyn müſſe, das Urtheil mit Gründen zu belegen. Doch mache ich dieſen Einwurf nur im Allgemeinen, weil ich es verhüten möchte, daß die aus der Juſtiz mehr und mehr verſchwindenden unmotivirten Richterſprüche in die Aeſthetik übergehen, keineswegs aber, weil ich daran zweifle, daß Profeſſor Heiberg Gründe hat. Er braucht ſich nur an die von ihm ſchon in ſeinem Aufſatz roth angekreideten „Kraft-

ſollen zu halten und Grund und Zweck des Ganzen zu ignoriren, um zu einer uneingeſchränkten Verdammung meines Werks zu gelangen. Wie leicht iſt nicht ein Holofernes in einer Zeit, wo es keine römiſche Imperateren mehr giebt, die ſich vergöttern laſſen, lächerlich gemacht! Warum nach den vielleicht unter den rohſten Cynismen verſteckten pſychologiſchen Motiv fragen, worin dieſer Character ſich dreht! Warum gar über die behandelte Anekdote wegſehen und den Ideenhintergrund ins Auge faſſen! Es wäre ja ſchlimm, wenn es ſich fände, daß ein Dichter, der nach Profeſſor Heiberg in ſeinem Raiſonnement über die Kunſt das Moment der Idee übergangen haben ſoll, in ſeinem Drama nur Ideen, ja die abſolute, die dem geſammten Geſchichtsverlauf zu Grunde liegende höchſte Idee, ſo weit das menſchliche Bewußtſeyn ſie bei Heiden und Juden erfaßt hatte, dargeſtellt hat! Ich würde zu Angriffen auf eine meiner dichteriſchen Productionen ſelbſt dann ſchweigen, wenn Niemand, als der Angreifer ſie kennte. Jetzt freilich, wo ſich in Deutſchland längſt die competenteſten Richter über mein Werk ausgeſprochen haben, liegt in meinem Schweigen nichts Verdienſtliches. Ich darf aber dieſen Gegenſtand nicht verlaſſen, ohne Profeſſor Heiberg für das Lob zu danken, das er dadurch über die Auffaſſungsweiſe meines Dramas ausgeſprochen hat, daß er ſie zu der allein möglichen, zu der objectiv mit dem Stoff ſelbſt gegebenen erhöhte. Denn ein ſo glänzendes Lob liegt in ſeinem Tadel, daß ich mein Sujet bei der Umarbeitung, in welcher nämlich, wie die reale Bühne es verlangte, Judith wohl noch mit dem Kopf des Holofernes, nicht aber er mit ihrem Herzen davon geht, alles Saftes und aller Kraft beraubt habe, indem eine Judith, die ſich nicht perſönlich aufopfere, keine Judith mehr ſey, ſondern eine Charlotte Corday. Er hat recht, durchaus recht, ein Weib, das eine ſo ungeheure That nicht noch vor dem Vollbringen bezahlt, das vorher nicht moraliſch und ſittlich eben daſſelbe leidet, was

ſie ihrem Feind nachher phyſiſch zufügt, iſt Alles, nur keine tragiſche Heldin. Es iſt ihm nur ein kleiner Irrthum mit untergelaufen, denn — die Judith der Bibel iſt eben Nichts, als eine Charlotte Corday, ein fanatiſch-liſtiges Ungeheuer, ſie ſingt und tanzt drei Tage lang um die Bundeslade und giebt ihren „lieben Brüdern“ in den Aufathmungs-Pauſen die Verſicherung, daß ſie von dem gräulichen Tyrannen keineswegs „verunreiniget“ worden ſey. Erſt meine Erfindung, erſt die furchtbare Situation am Schluß, daß ſie dem Ermordeten einen Sohn gebären und ſo nach dem alten Dictum: Auge um Auge, Zahn um Zahn, Blut um Blut, den Muttermörder, alſo die Nemeſis, in ihrem eigenen Schooß tragen kann, hat ſie in den tragiſchen Kreis erhoben. Ich darf zweifeln, ob Profeſſor Heiberg mir das ge Zugeſtändniß gemacht haben würde, wenn er vorher das Buch Judith in der Bibel nachgeleſen hätte, er kann es mir daher nicht verdenken, wenn ich Beſchlag darauf lege.

Profeſſor Heiberg entwickelt hierauf ſeine Anſichten über das eigentliche Verhältniß des Dramas zum Theater. Ich könnte dieſen Abſchnitt ſeiner Abhandlung unberührt laſſen, da er ſich nicht perſönlich mit mir beſchäftigt, aber an und für ſich iſt der Gegenſtand zu wichtig, als daß ich nicht auch meine Bemerkungen daran knüpfen ſollte, und dann vermiſſe ich hier bei Profeſſor Heiberg das, was ich gerade bei ihm ſuchen durfte, da er ein ſo außerordentliches Gewicht darauf zu legen ſcheint, den practiſchen Blick. Ob es Deutſchland an der dramatiſchen Literatur fehlt und ob man ſchon deshalb kein Dramatiker ſeyn kann, weil man ein Deutſcher iſt, bleibe unerörtert; ich führe es nur an, um zu zeigen, daß Profeſſor Heiberg nicht bloß kann ſehr viel auf einmal behauptet, wenn er von mir als einzelnem Deutſchen redet, ſondern daß er ganz Deutſchland auf ähnliche Weiſe behandelt. So viel gebe ich zu, daß den deutſchen Dichtern, weil ſie ſich zu ſehr bemühen, alle innere Motive zu ergründen, eben des-

halb der Effect, welcher Concentration und raſches Fortſchreiten verlangt, nicht ſelten entgeht, und daß das, was ſie durch die ſchärfere pſychologiſche Zeichnung bei ihren Leſern gewinnen, nicht jedesmal für das entſchädigt, was ſie durch das den Strom der Handlung aufhaltende immer neue Knotenknüpfen bei ihren Zuſchauern verlieren. Aber Profeſſor Heiberg würde doch vermuthlich in einige Verlegenheit gerathen, wenn ich ihn aufforderte, nachzuweiſen, wo denn ſeit 1770 größere dramatiſche Thaten verrichtet worden ſind, als in Deutſchland. Doch das iſt gleichgültig. Im Princip ſtimme ich mit ihm völlig überein. Die Trennung zwiſchen Drama und Theater iſt unnatürlich, ſie ſollte nicht ſeyn. Aber ſie iſt, und ſie wird ſchwerlich wieder beſeitigt, denn die Ideal-Bühne iſt nur einmal, bei den Griechen, wo das Drama aus der Religion hervorging und in Stoff und Form heilig und geweiht war, verkörpert geweſen, das moderne Theater dagegen ſchwebte zu allen Zeiten mehr oder weniger in der Luft, da es ſich wohl zuweilen zum National-Ausdruck erhob, aber nie im Sinne der Griechen ein National-Act wurde, noch werden konnte. Es war von jeher Unterhaltungsmittel, Zeitvertreib. Wer es nicht zugeben will, der zeige mir im Bewußtſeyn derjenigen Völker, die es unter den Neueren wirklich zu einem Drama brachten, das innere Entwicklungsmoment auf, aus dem dieſes mit Nothwendigkeit hervortrat. Ich ſage: das allgemein-nationale Entwicklungsmoment, nicht das ſpeciell literatur-hiſtoriſche, das hier nicht genügt, noch weniger die äußeren Umſtände, die hie und da die Ausbildung des Theaters begünſtigten, ohne ihm darum die wahre und hohe Bedeutung, die es für das Volksbewußtſeyn haben ſoll, zu verleihen. Ich kenne die meiſten ſchönen Reden, die von witzigen Köpfen über dieſen Gegenſtand gehalten worden ſind, ich weiß namentlich, daß man ſich in geiſtreichen Wendungen erſchöpft hat, um den wunderbaren Umſtand, daß die Shakeſpeariſchen Stücke unter der jungfräulichen Königin faſt eben

ſo viel Aufſehen erregten, als die Bärenhetzen, zu einem ſolchen Entwicklungsmoment zu ſtempeln, aber ich weiß leider auch, daß ſchöne Reden und geiſtreiche Wendungen Nichts beweiſen, und daß ein äußeres Intereſſe für das Inſtitut, ſelbſt wenn es ſich, wie bei den Franzoſen in ihrer claſſiſchen Zeit, zur National-Eitelkeit ſteigert, etwas ganz Anderes iſt, als ein inneres Bedürfniß, deſſen Befriedigung das Volksbewußtſeyn zu einer höheren Stufe hinüberführt. Und warum ſoll man der Sache den rechten Namen nicht geben? So lange das Theater Zeitvertreib des Volks, des wirklichen, wahren Volks, bleibt, iſt es nicht verloren, denn das Volk hat Phantaſie, es läßt ſich hinreißen und erſchuttern, und der ihm einwohnende Inſtinct für das Echte und Nachhaltige, den es hier, wie allenthalben, wo es als Geſammtheit urtheilt, offenbart, ſchützt den Dichter, der etwas zu bringen hat, beſſer vor Verkennung und Mißhandlung, als der „gute Geſchmack“ der Halbwiſſer. Erſt wenn es Zeitvertreib der gelangweilten Menſchenclaſſe wird, die ſich die allein gebildete zu nennen überein gekommen iſt und die nicht von den Mühen des Lebens, ſondern vom Leben ſelbſt ausruhen will, fängt es zu ſinken an, dann ſinkt es aber auch ſchneller, als es je zuvor ſtieg, denn wahrlich, alle Kunſt ruht auf dem tiefſten Ernſt und wenn ſie dieſen auch allerdings nach Schillers Worten in heiterem Spiel auflöſen und bewältigen ſoll, ſo iſt das doch nicht ſo zu verſtehen, als ob es ihre Aufgabe ſey, ihn hinweg zu ſpötteln oder ihn tändelnd und gaukelnd zu überhüpfen. Zeitvertreib der „Gebildeten,“ Unterhaltungsmittel während der Verdauung, iſt das Theater aber jetzt ſo ziemlich überall geworden. Das Volk wagt ſich in die ſtolzen Prachtgebäude, die wir anſtatt der beſcheidenen Buden errichtet haben, nur noch zagend hinein, es fühlt ſich unheimlich in den weiten glänzenden Räumen, die es, nicht ideell, aber materiell an eine ganz andere Welt erinnern, als diejenige iſt, in der es lebt und webt, und die hohen Eintritts-

preiſe erlauben ihm nicht, ſo oft zu kommen, daß der befangene erſte Eindruck ſich abſtumpfen und ihm ſeine geiſtige Freiheit zurück geben könnte. Da kann ſich denn recht ungeſtört jene Zartheit des Gemüths entwickeln, die ſich die abgeſchmackteſte Dialectik über erkünſtelte Leiden gefallen läßt, die ſich aber, halb verdrießlich, halb ſchaudernd, abwendet, wenn ein wirkliches, dem die Poeſie Sprache verleiht, ſeinen Schmerzſchrei ausſtößt; da kann jene Decenz, die die Unſchuld ſchamroth macht und die, wenn ſie conſequent wäre, mit der eigenen Mutter darüber hadern müßte, daß ſie ſie zur Welt geboren und die Natur nicht zu einer Ausnahme von der alten plumpen Regel gezwungen hat, den höchſten Gipfelpunkt der Albernheit erreichen. Was ſoll nun aber in ſolcher Periode der Dichter beginnen? Der Seidenwurm hört nicht zu ſpinnen auf, weil wollene Zeuge Mode werden, und der dramatiſche Geiſt nicht zu geſtalten, weil man ihm das Theater verſchließt. Nichts bleibt ihm übrig, als ſein Kunſtwerk „ſchweigend in den unermeßlichen Abgrund der Zeit zu werfen“ und ſich ruhig und ſtolz in der Ueberzeugung, daß die Geſchichte zur rechten Stunde jeden Goldfaden in ihr großes Gewebe zu verflechten wiſſen wird, zu neuen Schöpfungen zuſammen zu faſſen. Alle dieſe rein practiſchen Seiten hätte Profeſſor Heiberg nicht überſehen ſollen, dann würde er mit mir den famiſchen Zuſtand der Dinge beklagt, aber nimmermehr dem Strom der dramatiſchen Literatur nach der jetzigen Couliſſenwelt das Bett abgeſteckt haben. Der Dichter thut genug, wenn er ſeine Werke ſo einrichtet, daß ſie aufgeführt werden können, daß ſie ſich nicht in die epiſche Breite oder die lyriſche Tiefe verlaufen; ob ſie aber wirklich zur Aufführung gelangen, davon konnte wohl in Griechenland, wo das geſammte Volk in ſeiner durch feierliche Opfer erhöhten Stimmung darüber entſchied, wer von den Bewerbern um den tragiſchen Kranz die Juwelen der religiöſen und heroiſchen Mythen in das reinſte Gold der Darſtellung gefaßt habe,

ihre Bedeutung für die Nation abhangen, aber gewiß nicht bei uns. Ich ſprach in meinem Aufſatz, [und Profeſſor Heiberg erzeigt mir die Gerechtigkeit, es vorauszuſetzen, allerdings nicht von jenem hohlen Scheingebild, das vor den Lampen zittert und ſich zum Theetiſch flüchtet, weil es ſich ſeiner Mark- und Maaßloſigkeit bewußt iſt, ich ſprach] vom wahren, wirklichen, für die Scene beſtimmten Drama, denn dieſes hat auch nach meiner Anſicht allein Intereſſe und Werth für die Zukunft, doch man muß billig auch zwiſchen der Bühne, wie ſie iſt, und der Bühne, wie ſie ſeyn ſollte und könnte, unterſcheiden und nicht Alles als undarſtellbar an ſich verwerfen, was von der Bequemlichkeit der Regie und der Schauſpieler als undarſtellbar ignorirt oder geradezu bei Seite geſchoben wird, am wenigſten in einer ſo verworrenen Zeit, wie die unſrige, wo das Drama durchaus, wenn es nicht kümmerlich hinter der Philoſophie und dem öffentlichen Leben einherhinken will, neue, und zum Theil bedenkliche Wege einſchlagen muß und wo es deſſenungeachtet bei der eingeriſſenen Unſitte des Publikums, Act für Act, ja Scene für Scene und Rede für Rede, kurz, die Einzelnheiten als Einzelnheiten, ohne Rückſicht auf das Ganze, zu beurtheilen, über eine in der Mitte hervortretende und erſt am Schluß aufgelöſte ungewöhnliche Diſſonanz, ja über einen ſtarken Pinſelſtrich, einen gewagten Ausdruck, wenn er auch hinter dem

»Halt' doch den Stier von der Kuh!«

Aſchylos. Agamemnon.

der Kaſſandra noch weit zurückbleibt, den Hals brechen kann.

Ich gehe weiter. Aber nun kreuzen ſich die ſeltſamſten Sophismen ſo wunderbar, daß ich kaum weiß, wo ich mit meiner Berichtigung anfangen und wo ich enden ſoll. Es iſt ein Tirailleur-Feuer, ich kann unmöglich jeden einzelnen Schuß erwidern, aber ich will den blauen Dampf, den dieſes Geplänkel hinterlaſſen hat, zu zerſtreuen ſuchen, dann ſtellt ſich der Stand der Dinge wohl von ſelbſt heraus. Zuerſt muß ich

[illegible], daß, als ich: „ein Wort über das Drama“ ſchrieb, ich keine, den Gegenſtand nach allen Seiten erſchöpfende Abhandlung, keine Dramaturgie, liefern wollte. Ich wollte die Reſultate meines Nachdenkens über einige ſehr wichtige Punkte der dramatiſchen Kunſt mittheilen, und ich glaube Dank dafür zu verdienen, daß ich, dieſe ohne Umſchweife gab, und daß ich, um ein paar Dogmen näher zu beſtimmen, nicht nach Art der gelehrten Handwerker den ganzen dramatiſchen Katechismus repetirte. Freilich habe ich jetzt die Erfahrung gemacht, daß man, wenn man vom Apfel ſpricht, die Bemerkung vorausſchicken muß, daß er auf dem Baum wächſt, und daß der Baum in der Erde wurzelt, wenn gewiſſe Leute nicht behaupten ſollen, man ſtelle dies in Abrede, oder gar, man ſcheine es nicht zu wiſſen. Dann muß ich daran erinnern, daß mein Aufſatz aus zwei Hälften beſteht, einer theoretiſchen und einer praktiſchen, und daß ſich zwiſchen beiden natürlich der bekannte breite Graben befindet, der Theorie und Praxis überall, wie Leib und Seele, trennt. Wenn ich alſo, nachdem ich in dem erſten Theil die Aufgabe des künftigen Dramas zu entwickeln ſuchte, in dem zweiten davon rede, daß das deutſche Drama einen neuen Aufſchwung zu nehmen ſcheine, ſo habe ich durch dieſe gewiß nicht prahleriſche Wendung ſo wenig direct geſagt, als indirect angedeutet, daß das künftige Drama in Deutſchland bereits geboren ſey. Dennoch läßt Profeſſor Heiberg mich dieſes und etwas noch Stärkeres behaupten, wenn er ſagt, daß das deutſche Drama nach mir nicht bloß neu ſeyn wolle, ſondern daß es abſolut neu, daß es das erſte ſeyn wolle. Mit gleichem Recht könnte er mir vorwerfen, wenn ich davon geſprochen hätte, daß wir Menſchen tugendhaft, großmüthig, gottähnlich ſeyn ſollen, ich hätte zu verſtehen gegeben, daß ich, und etwa auch meine Freunde, tugendhaft, großmüthig, gottähnlich ſeyen. Ja, wer ſollte es glauben, den einfachen Schlußworten meines Aufſatzes ſchiebt er einen Sinn unter, als hätte ich mich ſelbſt

vor aller Welt als Norm und Muſter der Kunſt, als praktiſche Ergänzung der Theorie, als ins Leben getretene Regel des Polyclet, aufſtellen wollen. Ich darf mir nicht erlauben, auf dieſe Beſchuldigung im Ernſt einzugehen. Mein Aufſatz liegt vor, Jeder ſieht auf den erſten Blick, daß die zweite Hälfte deſſelben Nichts iſt und Nichts ſeyn ſoll, als eine kurze Characteriſtik der neuen dramatiſchen Literaturbewegung in Deutſchland, als eine flüchtige Skizzirung der bis jetzt hervorgetretenen Richtungen einzelner Dichter, die ich, wie es angemeſſen war, abbrach, als ich meiner eigenen Verſuche zu erwähnen hatte. Oder würde Profeſſor Heiberg mir den Vorwurf eines philoſophiſch-kritiſchen Banqueretts, den er mir eben bei dieſer Gelegenheit macht, erſpart haben, wenn ich, ſtatt mich mit einer beſcheidenen Andeutung des mir bei meinen Beſtrebungen vorſchwebenden Ziels zu begnügen, meine Gedanken ſo ausgeführt hätte: es iſt ein Drama möglich, das den Strom der Geſchichte bis in ſeine geheimnißvollſten Quellen, die poſitiven Religionen hinein, verfolgt und das, weil es in dialectiſcher Form alle Conſequenzen der dieſen zu Grunde liegenden innerſten Ideen an den zuerſt bewußt oder unbewußt davon ergriffenen Individuen veranſchaulicht, ein Symbolum der geſammten hiſtoriſchen und geſellſchaftlichen Zuſtände, die ſich im Lauf der Jahrhunderte daraus entwickeln mußten, aufſtellt? Vermuthlich hätte er ſeinen Vorwurf dann umgekehrt und ausgerufen: das ſind Worte, beweiſe die Möglichkeit eines ſolchen Dramas durch die That! Die merkwürdigſte aller Beſchuldigungen iſt aber die, daß ich Gutzkow als dramatiſchen Dichter überſchätze; eine Beſchuldigung, mir ſo neu, ſo ungewöhnlich, daß ſie mir der Abwechslung wegen faſt angenehm wird. Gutzkow iſt der Erſte unter den neueren Schriftſtellern geweſen, der ſich des Theaters wieder zu bemächtigen gewußt hat, ſeine Stücke werden auf allen Bühnen gegeben, ſchon aus dieſem Grunde muß man ſeiner gedenken, wenn man über die Regeneration des Dramas ſpricht. Ich

sagte über ihn: Gutzkow hat das sociale Thema aufgenommen. Vier seiner Stücke liegen vor, und sie machen in ihrer Uebereinstimmung einen befriedigenderen Eindruck, als einzeln, sie sind offenbar Correlate, die den gesellschaftlichen Zustand in seinen Höhen und Niederungen mit scharfen schneidenden Lichtern beleuchten. Dies ist ein richtiges, wohl abgemessenes Wort und die Literatur-Geschichte wird es ohne Zweifel bestätigen, denn in demselben Augenblick, wo sie die Untersuchung anstellt, wie weit Gutzkow hinter der höchsten Aufgabe des Dramas zurückgeblieben ist, wird sie auch untersuchen müssen, wie weit er sich über die dramatischen Handwerker, die des Zeitvertreib's wegen dramatisiren, wie die Kinder der Buchstaben wegen schreiben; erhoben hat, und dann wird sie finden, daß er nach Ideen arbeitet, was, beiläufig gesagt, Iffland, mit dem ihn Professor Heiberg zusammenstellt, nicht that. Nun sehe man, wie Professor Heiberg dieses Wort interpretirt. Ich sage: Gutzkow hat das sociale Thema aufgenommen ꝛc. Damit ist Nichts ausgesprochen, als das simple Factum, wie es Professor Heiberg selbst durch die Inhalts-Anzeige der Gutzkow'schen Stücke bestätigt. Es heißt nichts weiter, als: Gutzkow hat zum schwarzen, nicht zum weißen Bogen gegriffen. Professor Heiberg läßt mich sagen: Gutzkow ist der Repräsentant der von ihm eingeschlagenen neuen Richtung. Das würde heißen: Gutzkow hat geradezu ins Schwarze getroffen. Ist beides einerlei? Man sieht, die Deutung, die Professor Heiberg meinen Worten giebt, ist keck. Aber bei weitem kecker noch ist der Schluß, den er daraus zieht. „Von Gutzkow — fährt er fort — sollen wir also abstrahiren, welche Forderungen das Zeitalter an den dramatischen Dichter macht!“ Wie! Nun ist Gutzkow nicht bloß auf dem von ihm gewählten Standpunkt ein guter Schütze, nun ist er absolut der Muster-Schütze? Professor Heiberg muß das Publikum des Intelligenzblatt's sehr wenig achten, wenn er glaubt, daß es sich durch solche Künste verblenden läßt.

Doch, es kommt noch beſſer. Ich gebrauche an einer Stelle meines Aufſatzes den Ausdruck: Atmoſphäre der Zeiten. Profeſſor Heiberg ſtellt ſich, als ob er den metaphoriſchen Sinn dieſes Ausdrucks nicht kennt und überſetzt ſich ihn ohne Weiteres mit Dunſtkreis. Dann ſtellt er meinem Ausdruck Atmoſphäre den Ausdruck Zeitgeiſt gegenüber, um durch den Scheinkrieg, worin er die beiden Redefiguren verwickelt, die Gedanken und Begriffe zu verwirren. Doch, es iſt nicht einmal ein Scheinkrieg, denn auch im gewöhnlichen Sinn genommen, würde der Ausdruck Atmoſphäre dem Ausdruck Zeitgeiſt noch immer adäquat ſeyn, da die Atmoſphäre die leibliche Lebensquelle, die Luft, umſchließt, wie der Zeitgeiſt die geiſtige, den Strom der Ideen. Mit dieſer Spielerei hat Profeſſor Heiberg alſo Nichts gewonnen. Aber auch Nichts verloren, kann man ſagen, denn vielleicht war ihm die metaphoriſche Bedeutung jenes Ausdrucks wirklich unbekannt, vielleicht hat er ihn für einen neu geſchaffenen gehalten, den er anfechten zu müſſen glaubte, weil er nicht wußte, daß es Goethe war, der ihn zuerſt in Umlauf brachte. Möglich, obgleich nicht wahrſcheinlich. Aber auch zugegeben hülfe ihm das zu Nichts, denn über den Sinn, den ich im vorliegenden Fall mit meinem Ausdruck verband, konnte er nicht im Unklaren ſeyn, da ich ihn, wie der Augenſchein lehrt, vorher ausdrücklich feſtgeſtellt habe. Ein gleiches Manöver erlaubt ſich Profeſſor Heiberg noch zwei Mal mit meinen Ausdrücken, ich werde es gehörigen Orts nachweiſen, ich werde es mir dann jedoch erſparen dürfen, alle ſeine Spinnwebsfäden, vom erſten bis zum letzten, abzuwickeln, wie diesmal. Ich frage nun: wie viel Ehrlichkeit kann man in der philoſophiſchen Sphäre, wo ſich, da wir doch am Ende eben ſowohl individuell denken, als individuell dichten, die Grenzen unmöglich haarſcharf abmarken laſſen, von einem Manne erwarten, der ſich ſchon in einem untergeordneten Gebiet, wo die Enthüllung verhältnißmäßig leicht iſt, ſolche „Subreptionen“ geſtattet. Ich muß noch einmal

auf Gutzkow zurückkommen. Professor Heiberg sagt über ihn: seine vier Stücke sind vier Nullen, die zusammenaddirt nur eine einzige Null ausmachen; die Sprache oscillirt zwischen der breitesten Trivialität und dem dicksten Schwulst; die Ideen sind veraltet. Als ästhetische Organismen müssen dramatische Gebilde sich selbst vertreten, die beiden ersten Vorwürfe gehen mich hier also nicht an, aber ich habe behauptet, daß sie nach Ideen gearbeitet sind, und das muß ich darthun, um so mehr, da ohne Zweifel nur mein wohlgemeintes Wort Gutzkow diesen Angriff zugezogen hat. Vorher ersuche ich Professor Heiberg, die Gutzkowsche Recension meiner Genovefa im Telegraphen nachzulesen, damit er sich überzeugt, daß hier nicht, wie er vielleicht glaubt, ein Freund über den Freund spricht. Die Recension ist nicht eben günstig für mein Werk und ich bin nicht der Einzige, der sie für ungerecht hält, aber um so eher darf ich sie citiren, um so nachdrücklicher wird sie beweisen, was sie gerade beweisen soll. Nun zur Sache. Das Thema der Gutzkowschen Stücke ist der Mensch im Kampf mit der Gesellschaft. Sie wollen zeigen, daß dieselben Formen, die dem Geschlecht Halt und Bestand geben, das einzelne Individuum in extremen Fällen vernichten können, und daß dieser unabwendbare Fluch jener Formen sich, wie es Patkul und die Schule der Reichen veranschaulichen, eben so gut geltend machen kann, wenn sie sich zu sehr um den Menschen erweitern, als wenn sie sich zu sehr um ihn verengen. Dies ist, wenn anders Professor Heiberg seinen Ausspruch nicht einseitig auf den materiell-stofflichen Inhalt der fraglichen Stücke, für den ich keineswegs aufzukommen gedenke, begründen will, nicht alt und noch weniger veraltet; an Darstellungen, die uns den Menschen vorführen, wie er trotz innerer Existenz-Berechtigung an äußeren Verhältnissen zu Grunde geht, hat es freilich niemals gefehlt, aber es ist denn doch wohl ein

großer Unterſchied, ob dieſe äußeren Verhältniſſe, wie es früher geſchah, in ihrer reinen Zufälligkeit, in ſo fern ſie nämlich von dem Entſchluß des einen oder des andern der im Drama vorkommenden Charactere abhängig gedacht ſind, dargeſtellt werden, oder in ihrer tieferen Nothwendigkeit. Allerdings tritt dieſes zweite bedeutendere und allein bedeutende „realiſtiſch-pragmatiſche“ Element, das auch der ſtrenge Immermann in ſeinen Memorabilien mit Liebe an den jüngeren Schriftſtellern anerkannte, bei Gutzkow noch mehr inſtinctmäßig, als mit entſchiedener Klarheit, hervor, aber er hat es in den beiden letzten Stücken ſchon beſſer zu bewältigen gewußt, als in den erſten, namentlich im Patkul, der jenes verzweifelte credo des Mephiſtopheles: „am Ende hängen wir doch ab von Creaturen, die wir machten!“ (Fauſt 2ter Theil) zu dem ſich ſelbſt Napoleon, der doch wohl ein Selbſtherrſcher war, bekannte, commentirt und ſich dadurch für das Fräulein Anna von Einſiedel und das Examen über die Unſterblichkeit der Seele Verzeihung auswirkt, wenigſtens bei mir.

Ich kann mich nach Abfertigung aller dieſer nur halb zur Sache gehörigen, von Profeſſor Heiberg aber in den Vorgrund gerückten Dinge, endlich zu dem allgemein-wiſſenſchaftlichen Theil ſeiner Beleuchtung wenden. Hier habe ich eine ſchwierige Aufgabe, ich kann mir unmöglich denken, daß ich wirklich ſo auffallend mißverſtanden bin, wie es den Anſchein hat, und ich muß mich doch ſtellen, als ob ich es glaube. Zweierlei Methoden giebt es, um das Lebendigſte und Eigenthümlichſte in den Augen Vieler, die dieſe unredlichen Nihilirungsproceſſe nicht durchſchauen, herab zu ſetzen. Entweder führt man es auf einen Gemeinplatz zurück, der, wie die zerſchnittene Ochſenhaut der Dido das geſammte Karthago, eine unendliche Maſſe unentwickelter Begriffe, und unter dieſen zufällig auch den eben in Frage ſtehenden, in chaotiſchem Gewirr umfaßt, und ruft dann triumphirend aus: ſeht Ihr, das iſt bereits geſagt! Hiernach hat der Glückliche, der zum

ersten Mal die beiden großen Worte Gott und Welt aussprach, alle Philosophen zu seinen Nachtretern gemacht, denn er hat den ganzen Inhalt der Philosophie vorweg genommen. Oder man treibt es auf die äußerste Spitze, man zieht daraus die Consequenz des Wahnsinns und spricht dann: es muß doch unfaßbar seyn, denn dies folgt daraus. Professor Heiberg hat sich abwechselnd beider Methoden gegen mich bedient, doch das kann bei einem Mann nicht verwundern, der, wie ich nachwies, meinen Ausdrücken offenbar Gewalt anthat, um meine Gedanken durch den Buckel, den er ihrem Körper andichtet, zu verunstalten, ja, der sogar mit mir darüber hadert, daß ich, das logische wie das ästhetische Alphabet voraussetzend und darum die sich von selbst verstehenden Mittelglieder „überspringend," die Schulknaben-Menuett zwischen Prämissen und Conclusion nicht regelmäßig erst aufführe, bevor ich das Resultat hinstelle.

Professor Heiberg bemerkt im Anfang, daß er mir in manchen Puncten unbedenklich beistimmen würde, wenn er nur gewiß wäre, welche Begriffe ich mit meinen Worten verbunden habe. Welche Begriffe? Die gewöhnlichen, die wie Münzen im geistigen Verkehr gäng und gäbe sind und die höchstens dann unklar werden, wenn man sie lang und breit zu entwickeln sucht. Schon der Ort, wo mein Aufsatz stand, das Publikum, für welches er geschrieben war, konnte Professor Heiberg hierüber belehren. Aber er hat den Zweifel auch nur aufgeworfen, um selbst da, wo sich mir nicht offen mit sophistischen Wendungen beikommen ließ, noch mäkeln zu können. So würde er, wie er versichert, gleich meinem ersten Satz, daß das Leben, das äußere und innere, Gegenstand der Kunst sey, beipflichten, „dersom man — fährt er fort — ille befrygtede, at han tager Livet i en abstract Betydning, nemlig i dets Afskillelse fra de objective Magter, som bestemme det. Men isaafald vilde man da komme til den usande Paastand, at Kunsten, og navnlig den dramatiske Kunst, idet

den fremſtiller Individer, ikke kan fremſtille Andet, end et reent individuelt Liv, at den følgelig ikke kan fremſtille dette ſom et Moment i det Ewige, ikke kan viſe den guddommelige Verdensbyrelſes Virken i det Individuelle. Hermed vilde da Kunſtens egentlige Idee være formørket, de ſtørſte dramatiſke Digteres Total-Anſkuelſe maatte betragtes ſom forfeilet, og et underordnet, tildeels tilbagelagt Standpunct vilde ſættes ſom Maalet for Dramets fremtidige Udvikling." Freilich. Aber eben weil dies Alles folgt, hätte er eine ſolche Interpretation meiner Worte von vorn herein als unſtatthaft abweiſen ſollen, denn Anſchauungen und Gedanken, aus denen ſich geradezu die verkehrte Welt deduciren läßt, ſind ſelten unter dem Monde, ſie kommen wenigſtens bei der Zudringlichkeit des geſunden Menſchenverſtandes, der es gleich merkt, wenn irgendwo der Verſuch gemacht wird, das Spinnrad vom Faden abzuleiten, nicht ungeſtört zur Reife, und ich würde ſie bei einem Schriftſteller, gegen den ich ein ganzes Heft ſchriebe, niemals vorausſetzen, obwohl ich recht gut einſehe, daß man ſich die Sache dadurch beträchtlich erleichtern mag. Ich hätte behauptet, die Kunſt könne nur das rein individuelle, nur das von den objectiven Mächten, die es beſtimmen, losgetrennte und geſonderte Leben darſtellen? Dann hätte ich eigentlich behauptet, ſie könne gar Nichts darſtellen, denn mit einem ſolchen Unbegriff wäre nicht blos die Idee der Kunſt vernichtet, wie Profeſſor Heiberg ſich noch ſehr gemäßigt ausdrückt, ſondern ihre Möglichkeit ſelbſt wäre aufgehoben, es gäbe gar keinen Weg mehr, auf dem ſie Form erlangen könnte, da dieſe ja eben nur das Verhältniß des Individuellen zum Allgemeinen zeichnet, und da die Unterſcheidungs-Linie, die das Einzel-Gebilde in ſeinen Gränzen vom Ganzen abſchneiden ſoll, mit dem Hintergrund, von dem es abzuſchneiden iſt, von ſelbſt wegfällt. Ich darf mir den Beweis, daß ich etwas ſo Widerſinniges wirklich nicht behauptet habe, erſparen, meine Leſer werden ihn ſelbſt führen,

der flüchtigſte Blick in meinen Aufſatz, ja die einfachen Worte Maaß und Schuld, die gleich zu Anfang vorkommen, müßten ſie vom Gegentheil überzeugen. Setzt denn das Maaß nicht ein zu Ueberſchreitendes, die Schuld nicht ein zu Beleidigendes voraus, und wird der ärgſte Sophiſt wagen, dies zu Ueberſchreitende, dies zu Beleidigende, dem erſten gegenüber, in das zweite, dritte oder vierte Individuum, mit dem es in Conflict geräth, zu verlegen und es in Abrede zu ſtellen, daß die Individuen ſo viel Recht haben, als ſie Kraft beſitzen, wenn man ſie nicht eben als Glieder der ſittlichen Weltordnung, als Monaden, worin die höchſte Idee ſich geheimnißvoll zu manifeſtiren ſucht, betrachtet? Und iſt hiermit nicht erwieſen, daß ich von Maaß und Schuld nur ſprechen konnte, weil ich „den guddommelige Verdensſtyrelſes Virken i det Individuelle“ oder das uralte Sophokleiſche Wort:

— an Göttlichem darf
Nie frevln der Menſch! Großſprecheriſch Wort
Der Vermeſſenen fühlt den gewaltigen Schlag
Der beſtrafenden Hand
Und lehret im Alter die Weisheit!

(Antigone. Schluſschor.)

das ich als tragiſchen Kanon freilich vorziehe, im Auge hatte? Die Sonnenflecke ſoll ich bemerkt und die Sonne ſelbſt ſoll ich überſehen haben!

Wie kommt nun Profeſſor Heiberg dazu, mir ſolche Abſurditäten in den Mund zu legen? Etwa weil ich das Moment der Idee, das, wie ich genügend darthat, meiner Betrachtung des Dramas, wie der ſeinigen und wie der jedes Menſchen von äſthetiſcher Bildung zu Grunde liegt, nur im Allgemeinen nannte, während ich Fabel und Charactere ausführlich beſprach? Er wäre dazu nicht berechtigt geweſen, wenn ich es auch ganz übergangen hätte, denn die Baſis verſteht ſich überall von ſelbſt, und eben dadurch, daß man ſie als ſich von ſelbſt verſtehend, behandelt, zeigt man am Beſten, daß man das gehörige Gewicht auf ſie legt. Aber ich erin-

nere mich, ich habe jenes Moment ja ausdrücklich als dasjenige, von dem Würde und Werth des Dramas abhange, definirt. Das kann es alſo nicht ſeyn. Was iſt es denn? Muß ich die kleine Unvorſichtigkeit, daß ich, als ich aus der Schule heraustrat, um in äſthetiſchen Dingen zwiſchen ihr und dem gebildeten Publikum zu vermitteln, aus Rückſicht auf letzteres das abſchreckende Handwerkszeug, die Methode, dahinter ließ, ſo ſchwer büßen? In der That, das iſt es. Weil ich nicht A B C ſage, ſondern gleich mit D anfange, indem ich erſt zu D eine Bemerkung zu machen habe, murrt mein Gegner von dunkeln Wegen und verworrenen Begriffen und macht mich für jeden Teich, in den er hinein geräth, für jede Ecke, an die er ſich den Kopf zerſtößt, weil er es durchaus nicht zugeben will, daß wir uns ſchon auf der zweiten oder dritten Station befinden und weil er ſich deshalb eigenſinnig an die Biegungen und Warnungstafeln der Straße nicht kehrt, verantwortlich. Und er weiß ſich zu rächen! Da du mit D anfängſt, denkt er, ſo betrachte ich D als dein A, da du die pſychologiſche Seite des Dramas, die Charactere, ſo ſehr hervor hebſt, ſo mache ich, ohne mich darum zu bekümmern, daß du es bei der dir geſtellten Aufgabe mit Recht thuſt, daraus dein Alpha und Omega, und da du die Mittelglieder, die deine Reſultate mit einander verknüpfen, überſpringſt, ſo will ich dir ſchon die gehörigen unterſchieben. Ich habe gegen dieſe mir geborgten Mittelglieder nicht zur rechten Zeit proteſtiren können, denn ich konnte Profeſſor Heibergs Feder, da ich nicht die Ehre habe, ihn perſönlich zu kennen, in ihrem Lauf nicht aufhalten, aber ich gebe ſie jetzt öffentlich zurück, und zwar ohne mich zu bedanken, denn ich glaube das Darlehn dadurch, daß ich von dem einen oder dem andern Leſer des Intelligenzblatts vielleicht eine Zeitlang für den Eigenthümer angeſehen worden bin, mehr als hinreichend verzinſ't zu haben. Hier iſt mein eigener Gedankengang.

Kunst und Philosophie haben eine und dieselbe Aufgabe, aber sie suchen sie auf verschiedene Weise zu lösen. Wenn die Philosophie sich bemüht, die Idee unmittelbar zu erfassen, so bescheidet die Kunst sich, Alles, was ihr in der Erscheinungswelt widerspricht, zu vernichten. Die Philosophie hat ihrem Theil der gemeinschaftlichen Aufgabe noch nicht genügt, sie hat die Peripherie um das mysteriöse Centrum enger und enger zusammen gezogen, aber der Sprung von der Peripherie in's Centrum hinein ist noch nicht geglückt, denn die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Nothwendigkeit zurück geführt. Die Kunst dagegen hat ihr Geschäft bei Alten und Neuern noch stets zur rechten Zeit vollbracht, sie hat die Vereinzelung durch die ihr eingepflanzte Maaßlosigkeit selbst immer wieder aufzulösen und die Idee von ihrer mangelhaften Form zu befreien gewußt. In der Maaßlosigkeit lieg' die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maaßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst darnach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtseyn fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Ueberlieferungen aller Völker hindurch und die Erbsünde selbst ist nichts weiter, als eine aus ihr abgeleitete, christlich modificirte Consequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maaß können wir dort überschreiten, wie hier. Das höchste Drama hat es nur mit ihr zu thun, und es ist nicht bloß gleichgültig, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung zu Grunde geht, sondern es ist, wenn das erschütterndste Bild zu Stande kommen soll, nothwendig, daß jenes, nicht dieses, geschieht. Professor Heiberg

findet die meiſten der obigen Säze, namentlich aber das lezte Reſultat, abſurd. Ich will ihm glauben, daß er, da er ſtatt des allgemeinen Schuldbegriff's nur einen dürftigen, ſpeciellen Sündenbegriff in ſich ausgebildet zu haben ſcheint, ſich von der Wahrheit meiner Ausſprüche nicht überzeugen konnte, denn allerdings iſt nicht geſagt, daß wir, weil wir leben, auch morden und rauben müſſen, und wenn er mich ſo verſtand, ſo hatte er alle Urſache, darauf zu beſtehen, daß die Schuld nur möglich, keineswegs aber unvermeidlich ſey. Hier kann ich ihm alſo ſeinen Vorwurf nicht übel nehmen, im Gegentheil, ich bin ihm Dank ſchuldig, daß er ihn ſo gelind einrichtete und mir nicht einen ganz andern machte. Begriffs-Verwirrung hätte er mir nun freilich in dem Augenblick, wo ich die Begriffe aufs Strengſte ſchied und er ſie wieder in einander neſtelte, nicht vorwerfen ſollen, doch er hatte vergeſſen, daß an dem Ort, wo ich die Erbſünde ausſchloß oder richtiger einſchloß, indem ich ſie dem Gattungsbegriff, dem ſie angehört, unterordnete, vom Drama überhaupt, nicht vom chriſtlichen Drama, die Rede war, und das kann begegnen. Wie er aber dazu kam vor Allem das lezte Reſultat anzufechten, begreife ich nicht. Fiel ihm denn der gröſte der Tragiker, Sophocles, nicht ihm das Meiſterſtück der Meiſterſtücke, Antigone, dem ſich bei Alten und Neueren Nichts an die Seite ſezen läßt, nicht ein? Antigone will eine heilige Pflicht erfüllen, bewußt die Verwandten- und Liebespflicht gegen den unbegraben da liegenden Bruder, unbewußt die Pflicht der Ehrfurcht gegen die Götter, dennoch geht ſie unter, obgleich ſie Nichts, als ein bürgerliches, in ſich ſelbſt unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräſentirendes Geſez übertritt. Es iſt klar, entweder habe ich ein Axiom ausgeſprochen, oder die Antigone iſt auf eine Nichtigkeit gegründet. Zulezt bemerkt Profeſſor Heiberg noch wider mich, daß ich bei meiner Auffaſſung des Dramas das Ziel deſſelben in eine Diſſonanz ſeze, indem ich die

Schuld unaufgehoben stehen lasse. Hier können wir uns vielleicht verständigen, nur muß ich mir andere Ausdrücke ausbitten. X Das Drama, wie ich es construire, schließt keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seyns, sobald sie zu schneidend hervor tritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichniß erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch daß sie einander entgegen schwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es vom Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Creation unmittelbar gegebenes Factum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaction, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Daseyn selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaction, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im Voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt. Y

Prof. Heiberg giebt nun seine eigene Ansicht über die Aufgabe, die das künftige Drama lösen soll. „Den dualistiske Forløb fordrer," — sagt er — „at Charactererne nu skulle

ſees i deres Afhængighed af Ideen, og at følgelig denne ſkal indtage det Overherredømme, ſom inden Shakſpears Tid var indrømmet Fabelen. Det hører til den nyere Tids Udvikling, at der mere ſpørges om Hvad end om Hvem. Ogſaa i det nyere Drama vil derfor Intereſſen mer. hvile paa den fremſtillte Idee, paa hvad man kunde kalde Dramets Tendens, end paa Charactererne, tagne umiddelbart for ſig ſelv, thi nu er Touren til dem at nedſættes til Momenter." Das verſtehe ich nicht, oder wenn ich es verſtehe, ſo ſchreibt Prof. Heiberg dem Drama einen Schritt vor, den es entweder längſt gethan hat, oder den es niemals thun kann. „In dem neueren Drama wird das Intereſſe mehr auf der dargeſtellten Idee, auf dem, was man die Tendenz des Drama's nennt, verweilen, als auf den Characteren, unmittelbar für ſich ſelbſt betrachtet?" Das iſt entweder immer der Fall geweſen, oder — Doch, treten wir behutſam auf, denn hier iſt der Ort, wo wir in Gefahr ſtehen, Alles wieder zu verlieren, was wir ſchon ſo ſicher gewonnen zu haben glaubten. „Die Characteere werden nicht mehr in ſich ſelbſt, ſondern in der Idee des Ganzen ruhen, und nur noch ſo weit Centralpuncte im Drama bleiben, als ſie ſelbſt ſich um ein noch tieferes Centrum herum bewegen?" Wie? Was? Ich müßte alle Interjectionen auf einmal ausſtoßen, wenn ich meine Verwunderung, mein Erſtaunen genügend ausdrücken wollte. Statt deſſen will ich hier ein offenes Bekenntniß ablegen. Wenn die Idee dem Drama bisher gefehlt hat, wenn ſie ſich nicht in jeder dramatiſchen Dichtung, die für die Kunſt irgend in Betracht kommt, als Centrum aufzeigen läßt, und wenn die Characteere nicht beſtändig in dieſem Centrum, um das ſie ſich in größerer oder geringerer Sonnennähe und Ferne „planetariſch" herum bewegen, ihren Ausgangs- und Zielpunct gehabt haben, dann fehlt das Moment der Idee auch meinem Begriff des Drama's, dann habe ich mit allen meinen vorhergehenden Erörterungen gegen Prof. Heiberg

nicht allein Nichts beweisen, sondern auch Nichts beweisen wollen, dann hat er eine Ansicht, die nicht bloß jetzt gründlich neu ist, sondern die, ich bürge ihm dafür, auch bis an's Ende der Tage neu und jüngferlich frisch bleiben wird, da sie auf keinerlei Art durch künstlerische Verleiblichung abgenutzt werden kann. Hier kehrt sich denn aber, wie Jeder sieht, das ganze Verhältniß zwischen mir und meinem Gegner um. Er steht auf dem abstractesten aller Standpuncte, ich auf dem praenischen oder empirischen, während nach seiner Versicherung das Gegentheil der Fall seyn soll; er spinnt die vermessenste aller Theorieen aus, und fragt nicht, ob auch Flachs um den Rocken sitzt, sondern ist zufrieden, daß das Rad schnurrt und der Finger die Bewegung des Fadenziehens macht, ich, der ich nach seiner Behauptung: „over Aaen efter Vand" gehe, abstrahire meinen Begriff der dramatischen Kunst von den Kunstwerken und hüte mich sehr, ein Moment in denselben aufzunehmen, das ich bei Sophocles und Shakespeare vermisse. Nie hat das Drama, das den Namen verdient, anders, als durch seine Totalität wirken wollen, nie hat es sich eine geringere Wirkung, wenn es sie unglücklicher Weise hatte, aneignen mögen; es ist, und war von je her, die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnißvolle Schrift herum schlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewußt und unwillkührlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt. Eben aber mit der unmittelbar im Leben selbst aufgehenden, wenn auch in der Form des Widerspruchs hervortretenden, nimmermehr jedoch mit der eigentlich speculativen Seite der Idee hat es die dramatische Kunst zu thun. Menschen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich

wechselseitig bedingen, soll sie erforschen und darstellen, nicht aber, wie Prof. Heiberg will, in die unergründlichen Tiefen der Metaphysik hinabsteigen. Jenes hat sie, wie ich oben bereits sagte, immer gethan, dieses wird sie nie thun. Prof. Heibergs veredeltes Lehrgedicht wird ohne Zweifel in der Sphäre der Ununterscheidbarkeit, worin er es in der Eile stecken ließ, verharren müssen, denn seine „Enhed af det Speculative og det Poetiske" widerspricht, wenn dieser neue Ausdruck nicht etwa auf die uralte Wahrheit geht, daß ein Drama immer dem jedesmaligen Entwickelungsstadium der allgemeinen Welt-Anschauung entsprechen muß, der Natur der Kunst, und kann höchstens ein kaltes allegorisches Puppenspiel, das sich um eine äußere Angel dreht, hervorrufen, nicht aber eine in sich selbst ruhende Schöpfung voll warmblütiger, lebendiger Gestalten. Das wäre kein Fortschritt auf dem Wege, den Shakespeare einschlug, als er die Charactere von der Oberherrschaft der Fabel befreite, wie Prof. Heiberg meint, das wäre ein Sprung zur Seite, in's Nichts hinein. Shakespeare kehrte nur das um, was man die Oeconomie des Drama's nennt, und das mußte er thun, weil das Individuum durch das Christenthum eine größere Bedeutung erhalten und eine veränderte Stellung erlangt hatte; er wandte die Mittel des Drama's anders an und vermehrte sie, aber er steckte ihm kein anderes Ziel.

Ich habe nicht vergessen, was ich weiter oben über die Möglichkeit eines symbolischen Drama's, das den Geschichtsstrom bis in seine innersten Quellen, die religiösen, hinein verfolge, gesagt habe, aber ich thue vielleicht wohl, wenn ich hier ausdrücklich bemerke, daß ich dabei keineswegs an's Dialogisiren des dogmatischen Theils der Kirchen-Historie dachte, sondern an eine großartige Darstellung der wenigen Charactere, die die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende, als organische Uebergangspuncte vermitteln, und die zuweilen, wie z. B. Luther, mit den Ideen, deren individuelle Träger

sie sind, selbst in Conflict gerathen, weil sie vor den Anfangs ungeahnten Consequenzen derselben zu schaudern beginnen. Dies Drama könnte ein allgemeines werden, da es in Stoff und Gehalt für alle Völker gleiches Interesse haben müßte; und an ein solches zu denken, ist in einer Zeit, wo die nationalen Unterschiede mehr und mehr verschwinden, nicht all zu gewagt.

Jetzt habe ich mich noch über einen „Taschenspielerkniff", über meine „kümmerliche Anschauung der Geschichte" und über eine „Crudität" zu verantworten. Ich kann mir die Satisfaction nicht versagen, diese Ausdrücke, deren mein Gegner sich bedienen zu müssen glaubte, und die sich den vorangegangenen und von mir ehrlich aufgezählten Vorwürfen eines „philosophisch-kritischen Banqueretts", so wie der „Absurdität" und der „Begriffsverwirrung" würdig anschließen, zu wiederholen, damit meine Leser, die jetzt schon einigermaßen wissen werden, mit wie viel Recht Prof. Heiberg mich angriff, doch auch sehen mögen, mit wie viel Chevalerie er sein Recht bis zum letzten Augenblick verfolgt hat.

Mit der kümmerlichen Anschauung der Geschichte mache ich den Anfang, weil mit ihr der Taschenspielerkniff von selbst wegfällt. Die Anklage beruht zum Theil wieder auf einem mißverstandenen oder gemißdeuteten Ausdruck. Ich nenne die Geschichte den Niederschlag der wandelnden Zeit, Prof. Heiberg übersetzt sich das mit Hefe oder Bodensatz und frägt dann, ob die Anschauung eines Schriftstellers, der in der Geschichte Nichts erblickt, als Hefe und Bodensatz, nicht eine kümmerliche sey. Wenn er wirklich nicht weiß, was der Ausdruck Niederschlag im Deutschen besagt, so lasse er sich eine öffentliche Belehrung gefallen. Der Astronom Gruithusen nennt die Sterne den Niederschlag des Aethers, Zimmermann die Lehre den Niederschlag der Forschung, in keinem geringeren Sinne ich die Geschichte den Niederschlag

der Zeit.“ Der Ausdruck entſpricht dem chemiſchen: Präcipitat und bezeichnet in jedem Zeugungs- und Geſtaltungsprozeß das Dauernde, Bleibende, das ſich im Gegenſatz zu den verfliegenden Elementen fixiren läßt. Dieſer erſte Grund, aus dem meine kümmerliche Anſchauung der Geſchichte gefolgert wurde, beweiſ't alſo das Gegentheil von dem, was er beweiſen ſollte; mit dem zweiten ſteht es nicht beſſer. In dem Augenblick, wo ich, auf Napoleons entſcheidende Autorität geſtützt, die materielle Hälfte der Geſchichte durchſtreiche, um der geiſtigen, die durch die Kunſt wieder geboren werden ſoll, die Bedeutung, die ihr gebührt, zu erobern, läßt Prof. Heiberg mich behaupten, die Geſchichte ſey Nichts, als das todte Portrait der Begebenheiten. Unbegreiflich! Nach der von mir entwickelten Anſicht iſt ſie zugleich mehr, unendlich viel mehr, aber auch weniger, als das. Weil ſie weniger iſt, weil Karl der Große unſtreitig größer war, als das Bild, das ſein Schreiber den Jahrhunderten von ihm überlieferte, ſpreche ich den Dichter von der Verpflichtung frei, dies Bild ängſtlich zu copiren und die Geſtalt des Kaiſers, wie ſie in ſeinem eigenen Geiſt aufdämmert, wenn er ſich in die Zeit, die er beherrſchte, verſenkt, zu erſticken; weil ſie mehr iſt, weil eine ganz andere Wahrheit durch ſie hindurch geht, als die mit Brief und Siegel zu belegende und deshalb auch mit Brief und Siegel zu verfälſchende, durfte ich ihm jene Verpflichtung erlaſſen, ohne der Geſchichte und dem Utilitäts-Verhältniß, worin das Drama zu ihr ſteht, etwas zu vergeben. Dieſer Satz, wenn irgend einer, beweiſ't ſich ſelbſt und meine Anſchauung iſt als eine lebendige und eigenthümliche gerechtfertigt, wenn ich ſie auch nur in ſimplen Worten, die hinter Prof. Heibergs „Tidernes levende og ufergangelige Aand“ weit zurückſtehen, vortrug. Uebrigens äußerte ſich Leſſing, was die dramatiſche Seite dieſer Frage betrifft, ganz in meinem Sinn, nur daß er, als er ſeine Anſicht ausſprach, die Gründe, gegen ſeine Gewohnheit, zurück

beſteht. Prof. Heiberg freilich iſt hier ſeines Sieges ſo gewiß, daß er den Triumph im Voraus feiert, und ausruft, ich ſey, der Ausdruck Niederſchlag beweiſe es, ſchwerlich der Meſſias, den das Drama erwarte. Wie grauſam! Aber wenn ich nun noch grauſamer ſeyn, wenn ich erklären wollte: Profeſſor Heiberg iſt der Meſſias! Würde er nicht in Verlegenheit gerathen, wenn er nun das Werk der Erlöſung vollbringen ſollte?

Auf den Taſchenſpielerkniff brauche ich nun wohl kaum noch zurück zu kommen. Ich ſoll ihn dadurch begangen haben, daß ich, als ich von Shakeſpeare's Unterordnung der Fabel unter die Characiere ſprach, mich des Ausdrucks Geſchichte bediente, ſtatt den Ausdruck Fabel zu wiederholen. Es leuchtet ein, daß, wenn ich die mir vorgeworfene kümmerliche Anſchauung der Geſchichte nicht hatte, auch zu der mir angeſchuldigten Subreption kein Grund vorhanden war und daß mit dem Grund ſie ſelbſt wegfällt. Aber auch hier, es iſt entſetzlich, denn es iſt das dritte Mal, habe ich die jammervolle Aufgabe, einen ſchiefgedeuteten Ausdruck zu rechtfertigen, da Prof. Heiberg ſeine Anklage einzig und allein auf dieſen ſtützt. Es iſt bekannt, daß man nach deutſchem Sprachgebrauch eben ſo gut von merkwürdigen Geſchichten, wie von der Geſchichte ſpricht, und daß man damit gerade wunderbare Ereigniſſe und ſchauerliche Vorgänge, wie Novellen- und Dramen-Dichter ſie wohl zu benutzen pflegen, bezeichnet. In dieſem Sinne gebrauchte ich den Ausdruck, und eben bei Shakeſpeare, der ſo oft ſeltſame Geſchichten behandelt hat, war er richtig angewandt. In einem andern Sinne konnte ich ihn gar nicht gebrauchen wollen, denn der eigentlich hiſtoriſchen Stücke ſind bei Shakeſpeare ungleich weniger, als der dem Stoff nach phantaſtiſchen und ſagenhaften, und es verſteht ſich doch wohl von ſelbſt, daß man, wenn man bei einem Dichter das Characteriſtiſche hervorheben will, die Mehrzahl ſeiner Werke in's Auge faßt.

Ohnehin ſpreche ich, wie mein Aufſatz lehrt, von der Hiſtorie, der wirklichen Welt-Hiſtorie, viel ſpäter; auch ſetzte ich, und dies entſcheidet, am fraglichen Orte für den Ausdruck Characterе den Ausdruck Menſchen, wie für den Ausdruck Fabel den Ausdruck Geſchichte, und zeigte dadurch deutlich genug, daß es mir um ſtrenge Handhabung der herkömmlichen Terminologie keineswegs zu thun ſey.

Nun iſt die Crudität noch übrig. „Es kommt," ſage ich, „bei philoſophiſchen Dramen Alles darauf an, ob die Metaphyſik aus dem Leben hervorgeht, oder ob umgekehrt das Leben aus der Metaphyſik hervorgehen ſoll." Nur einem Einzigen, nur Prof. Heiberg, kann der Sinn meiner Worte dunkel ſeyn, dieſes Einzigen wegen werde hier denn erläuternd bemerkt, daß ich an den unermeßlichen Unterſchied erinnern wollte, der zwiſchen den Tiefſinnigkeiten eines Hamlet, den ein ungeheures Schickſal in die Abgründe ſeines Innern hinein treibt, und zwiſchen den fahlen Spitzfindigkeiten einer philoſophiſchen Gliederpuppe, durch die, wie wir es in Deutſchland ſchon erlebten, ein „Liebhaber der Weisheit" den „reinen Begriff" zur Abwechſelung einmal in Scenen und Acten, ſtatt in Paragraphen und Capiteln, zu veranſchaulichen ſucht, beſteht.

Ich bin zu Ende, und was ich mir nicht verhehlte, als ich dieſe Vertheidigung begann, das hat ſich beſtätigt: ſie beweiſ't der Hauptſache nach Nichts, als daß ſie überflüſſig war, denn ich habe auch an keinem einzigen Ort Gelegenheit gehabt, die in meinem Aufſatz niedergelegten Ideen, in denen ich freilich die Reſultate Jahre langen Nachdenkens gab, zu berichtigen, ſondern mein ganzes Geſchäft hat darin beſtanden, die von meinem Gegner in meinem Gedanken-Haushalt durch willkürliche Interpretation angerichtete Verwirrung wieder zu beſeitigen. Aber vielleicht muß in unſerer Zeit, wie jedes Recht, ſo auch das Recht zum Stillſchweigen erkämpft werden. Ich glaube es jetzt erkämpft zu haben und

werde davon vermuthlich in wieder vorkommenden Fällen, selbst wenn die Angriffe mir nicht entgehen sollten, was aber, da ich Deutschland allernächstens verlasse, leicht geschehen könnte, mit noch größerer Ruhe, wie bisher, Gebrauch machen.